Cultura, arte e migração contemporânea: outras imagens sobre São Paulo

Seminário Internacional Os estrangeiros e a cidade
mesa 4 – *Modos de ver e produzir as cidades* 19 e 20 de agosto de 2010

Ementa:
Globalização, mercado de arte e novas condições de produção artística são analisados no quadro contemporâneo de produção e circulação de imagens da cidade de São Paulo. O ensaio apresenta essas questões tomando como recorte a produção em fotografia e a contribuição gerada por autores estrangeiros.

Introdução

No desenvolvimento da fotografia paulistana a presença de profissionais de origem na imigração estrangeira confunde-se em longos períodos com a história da fotografia em si mesma. Esse fenômeno, em princípio, é de ocorrência similar nos principais centros urbanos brasileiros. Na historiografia sobre fotografia no Brasil, de constituição efetiva recente a partir da década de 1970, a abordagem dessa participação e contribuição será tema presente, sem gerar produtos de maior relevância contudo.

Se existe um traço comum no panorama da fotografia paulistana, em especial nos seus primeiros cem anos de desenvolvimento, é o fato corriqueiro de que a quase totalidade de seus produtores foram estrangeiros. Desde a década de 1860 a presença de fotógrafos de franceses, alemães (ou de língua alemã) ou migrantes da Europa Central era crescente. Em parte, esse fenômeno reflete a fase inicial da introdução da fotografia mediada por profissionais itinerantes, prática que declina no início da segunda metade do século XIX nos centros urbanos mais importantes, mas permanece por longo período no processo de difusão pelo interior do país. Refletindo também o quadro migratório para o Estado de São Paulo, esse conjunto de profissionais acolhe ainda elementos tão díspares como o fotógrafo itinerante norte-americano W. S. Bradley ([1813-1891][1]) na década de 1840 ou os primeiros profissionais de origem italiana aqui radicados na última década daquele século, a exemplo de Michelle Rizzo (1869-1939).

Mesmo a primeira geração de profissionais brasileiros forma-se ou no trabalho diário nos ateliês fotográficos existentes ou, com menor relevância, embora não seja possível determiná-la, através de manuais técnicos franceses ou alemães, na sua maior parte[2].

Assim é possível que pareça quase cômico a nossos olhos que um fotógrafo cujo nome revela nitidamente a origem alemã anuncie, em pleno século XX, como traço qualificativo de seu estabelecimento o fato de ser dirigido por um brasileiro. É o que faz, na década de 1930, João Schönfelder. Em anúncio de grande formato publicado na lista telefônica de São Paulo, em julho de 1936, repetido em janeiro seguinte, a ilustração de um casal em traje de gala é acompanhada pelo texto: “Atenção! Atenção! Arte Photographica/ Único 'atelier' photographico de alta cathegoria, de propriedade e direcção de **brasileiros** (grifo no original)./ **Perfeição absoluta** (idem), pela metade dos preços/ das photographias do centro. (...)[3]”

Breve comentário deve ser feito. A ocorrência de estúdios dedicados ao retrato com denominações referentes a origens nacionais é usual entre nós desde 1875. Data desse

---

1 Conforme: FACIO, Sara. *La fotografia en la Argentina*. Buenos Aires: La Azotea, 1995.

2 Sobre o tema dos manuais, registre-se, embora não tenha sido analisada, a dissertação: RE, Cassiano Cavalheiro Del. *Os manuais de fotografia do Brasil no séc.XX: um inventário crítico.* São Bernardo do Campo: UMESP, 2000. Dissertação de mestrado em comunicação social. Orientação: José Marques de Melo.

3 Estúdio localizado à Rua Santa Ifigênia nº 90 – 1º andar, numeração alterada em 1936 para 348. Atenção! Atenção! [*Lista de assinantes*]: julho de 1936. São Paulo: CTB, 1936, p.93. Idem, janeiro de 1937, p.103.

período, por exemplo, em São Paulo e outras cidades onde manteve filiais, a *Photographia Allemã*, de Alberto Henschel, denominação que surge igualmente associada a diversos profissionais em muitas cidades do Sudeste. Ou, em 1892, a *Photographia Italiana*, de Michele Rizzo, entre outras tantas denominações do mesmo teor.

O panorama diversificado quanto à origem social dos fotógrafos que atuam entre nós reflete-se, de forma ampla, tanto no conhecimento técnico quanto nas formas de aplicação e difusão da fotografia. Esses profissionais introduzem práticas, formatos, gêneros; atualizam procedimentos. Participam ainda, e aqui fica o desafio, como elemento constitutivo significativo do nosso imaginário visual.

Se essa presença parece intensa no século XIX, ela se manterá por algum tempo no período seguinte. A ocorrência de profissionais de origem italiana e alemã chega a ponto de constituir conjuntos dominantes nas primeiras tentativas de estabelecer associações de classe a partir da década de 1940. Nada se sabe sobre estas dinâmicas internas e eventuais conflitos ali abrigados[4]. Desdobramento dessa presença estrangeira terá visibilidade mais evidente num momento que precede seu desaparecimento, ou melhor, a redução drástica de sua marca. Isso ocorre com a crescente participação de profissionais de origem oriental, japoneses precisamente, a partir da década de 1950.

Essa variedade de correntes migratórias não desaparecerá mesmo nas décadas seguintes. O papel aglutinador da capital paulistana apenas substituirá os locais de origem; migrantes movidos, de forma genérica, pelo esgotamento de espaço para desenvolvimento profissional e pessoal. O Sudeste continua assim a absorver profissionais e aspirantes vindos dos pontos mais diversos do país, embora não representam mais porcentual tão elevado no panorama fotográfico. Em resumo, se algum elemento parece nos distinguir é a diversidade de origens.

No entanto, a historiografia paulistana, na verdade a brasileira em sua totalidade, não parece ter abordado o tema da contribuição do profissional de origem estrangeira em extensão. Quando muito registra determinados grupos de origem comum, muitas vezes como parte de projetos de construção de identidade daquelas comunidades, empreitadas pouco informadas ou orientadas para a investigação sobre práticas de produção desses profissionais, formação ou questões de inserção social.

Judeus e japoneses na historiografia fotográfica

A comunidade judaica, se é possível adotar esse termo para um conjunto migratório cuja unidade se forma no exílio, oriunda de locais e origens sociais diferenciadas, é aquela que será alvo de maiores esforços para identificar suas contribuições no contexto paulistano. Seria oportuno mencionar que esse tema não parece ter ocorrências relevantes na historiografia da fotografia brasileira no que tange ao resto do país.

O reconhecimento da contribuição de profissionais de origem judaica, de trajetórias históricas diversas, em sua maioria migrados no período ao redor da II Guerra Mundial, mas incluindo

---

4 É necessário observar restrições impostas pela legislação que impedia a eleição de associados que não fossem brasileiros natos. Restrições similares, em outros campos, têm ocorrência até hoje impedindo o controle por estrangeiros de empresas jornalísticas, mas desdobramentos de aplicações do gênero não são conhecidas. Profissionais estrangeiros mantinham agências fotográficas atuando no campo do jornalismo nas décadas de 1940 e 1950, por exemplo, como Hildegard Rosenthal e a agência *Press Information*.

nomes do momento antecedente, é significativo. Conjuntos fotográficos, alguns relativamente completos, encontram-se há quase uma década depositados em diversas instituições brasileiras, com destaque para o Instituto Moreira Salles. Esse reconhecimento através da guarda documental, em parte autores abordados em projetos de pesquisa de diferentes escopos, é gesto precioso. Destaquem-se entre estes fotógrafos nomes como Alice Bril (1920), Hans Gunter Flieg (1923), Hildegard Rosenthal (1913-1990), Peter Scheier (1908-1979), Stefania Bril (1922-1992), Thomas Farkas (1924), Werner Haberkorn (1907-1997), todos ativos na cidade de São Paulo entre 1930 e 1990. Esta breve relação inclui profissionais de destaque em campos como fotojornalismo (Rosenthal), fotografia publicitária (Flieg, Haberkorn e Scheier) e crítica (Stefania). A recorrência de nomes atuantes em São Paulo é digna de nota, para não deixar passar em branco esse aspecto.

Se foi possível resguardar esses conjuntos, quase tudo parece ter sido perdido se considerarmos o número de contribuições nos diversos segmentos da fotografia. Vale ainda a blague que uma história da presença judaica na fotografia paulistana confunde-se em larga extensão com a própria história da fotografia da primeira metade do século XX pela recorrência de nomes e registros na atual historiografia.

Essa presença é extensa e regular a partir da década de 1920, com nomes como Guilutz, P. Schubernig ou participantes de maior visibilidade como Leon Liberman (??-1966), destacado fotógrafo de arquitetura, ou o fotógrafo amador e arquiteto Gregori Warchavchik (1896-1972), com contribuição expressiva para o retrato moderno. A partir da década de 1930, além do grupo inicialmente mencionado, seria importante destacar o casal Edith e Otto Hoffman, no campo do retrato, como também Hejo (Heinrich Joseph, 1912-1980), ou no comércio Kurt Schulze (1917-1985), fundador do Laboratório Curt, que atinge na décadas de 1970-1980 sua fase de maior expansão, ou na publicidade, Leopold Haar (1910-1954). Destes profissionais, nomes inscritos na historiografia, pouco resta da produção visual, exceção feita a Warchavchik com negativos custodiados pela família, ou Liberman, com suas imagens preservadas em periódicos de arquitetura das décadas de 1940 e seguinte.

O registro na historiografia da contribuição de profissionais de origem judaica ocorre de forma esparsa. Naquela dedicada à fotografia brasileira, essas produções tem sido abordadas em exposições temáticas, dedicadas a alguns autores como Alice Brill, Hildegard Rosenthal, Hans Gunter Flieg, por exemplo, com raros ensaios acadêmicos (como o dedicado a este último fotógrafo)[5], poucas vezes objetos de publicações de maior fôlego.

No campo da historiografia social, essa presença é abordada nos estudos da migração e exílio do século XX em vários projetos, mas com destaque para o esforço extensivo presente na mostra *Brasil, um refúgio nos trópicos*, realizada no Centro Cultural São Paulo em 1996 sob curadoria de Maria Luiza Tucci Carneiro, que resultou em publicação homônima (Estação Liberdade, 1996)[6]. Em outubro de 2004, Tucci Carneiro, em conjunto com Ilana Novinsky, realiza no Clube A Hebraica a mostra *Olhares sobre São Paulo: fotógrafos e pintores judeus,* no evento *A presença judaica na formação de São Paulo.* Muito pouco, afora as iniciativas mencionadas, tem sido feito além de mostras eventuais sobre fotógrafos da mesma origem, e quase nada no campo acadêmico[7].

---

5 Não serão aqui elencados estes ensaios por fugir em parte ao propósito desta apresentação e por enfocarem quase sempre um abordagem biográfica, com menção à origem judaica, mas sem maior problematização.

6 A exposição integrava o evento *Imagens do exílio – história, arte e cultura dos refugiados do nazi-fascismo* (21.11 a 18.12.1996).

7 A mencionar, embora não tenha sido consultada, a tese abaixo, que aborda entre outros a obra de Claudia Andujar:

No caso da comunidade japonesa, mesmo após as comemorações do centenário da migração em 2008, o tema é pouco estudado. Essa lacuna não corresponde à extensa participação de migrantes e seus descendentes na produção fotográfica ocorrida na cidade de São Paulo, mas extensivamente ao interior deste estado e outros como o Paraná. Essa presença já é identificada através de alguns profissionais, ocorrências isoladas nas décadas de 1940, como Seiro Takayma, Fernando Kojima, ambos com estúdios de retrato, ou mesmo antes na *Photographia Japoneza*, de Ishils Ippo, entre 1922 e 1925. Se a produção como profissionais dedicados em especial ao retrato comercial parece ter sido perdida, muito há por se fazer na tentativa de identificar e recuperar produções mais extensivas em registro diferenciado como a produção de Haruo Ohara (1909-1999), em parte difundida no circuito fotoclubístico de meados do século XX, mas efetivamente resgatada e difundida a partir de 1998.

Fenômeno muito distante em escala e no tempo pode ser aventado para a comunidade coreana, mas aparentemente pouco há a comentar no momento. O mesmo parece valer os migrantes bolivianos, grupo latino de maior concentração na cidade de São Paulo. Como nos primeiros, a prática fotográfica que pode ser percebida parece dirigida para dentro das respectivas comunidades. No primeiro caso, ação parece ser justificada pelos fortes elos comunitários presentes e possivelmente reforçada pelo perfil econômico mais elevado; no segundo caso, a prática talvez possa se justificar pela situação irregular de parcela da comunidade e perfil econômico mais restrito.

Resta nesse balanço apontar a prevalência de profissionais da comunidade judaica por longo período, fenômeno sem paralelo em outros grandes centros brasileiros. Nenhum outro grupo, afora o grande conjunto de profissionais migrantes de língua alemã, rivaliza em número, diversidade de setores de atuação etc. Nesse processo de inserção, chama a atenção a contribuição no tocante a atualização de práticas de produção e, no extremo, para o significativo papel de alguns desses profissionais na constituição de um estética moderna e, como interessa ao presente seminário, na construção das representações da cidade[8].

Tornar-se brasileiro

Seria possível, para finalizar essa introdução, aventar as perspectivas de pesquisa em sentido contrário: quais seriam as contribuições do elemento nacional, como se constitui essa presença ? Seria possível falar em contribuição do elemento nacional ? Seria possível ir além de figuras reconhecidas como Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) e, mais tarde, Valério Vieira (1862-1941) ?

A proposição serve aqui mais como ironia retórica para apontar a fragilidade do panorama historiográfico até o momento. Quase nada há na direção de propostas como uma história regional da fotografia no estado de São Paulo que dê conta do processo de avanço territorial, migrações, urbanização, interação social entre comunidades migrantes e locais, e, por fim, das representações visuais.

PERELMUTTER, Daisy. *Intérpretes do desassossego: memórias e marcas sensíveis de artistas brasileiros de ascendência judáica.* São Paulo: PUC-SP, 2004. Tese de doutorado.

8 Sob este aspecto, recomenda-se a dissertação abaixo, ao incluir a análise de produtos visuais entre os quais alguns dos nomes mencionados terão participação como o fotógrafo Peter Scheier.
CARVALHO, Vania Carneiro de. *Do indivíduo ao tipo: as imagens da (des)igualdade nos álbuns fotográficos da cidade de São Paulo na década de 1950.* São Paulo: FFLCH-USP, 1995. Dissertação de mestrado (História).

O processo de incorporação de ingressantes nos diversos segmentos da fotografia (da produção de imagens ao comércio de artigos, os novos campos de aplicação como documentação urbana, de infra-estrutura, jornalismo...) parece ter se realizado entre nós de forma inclusiva. Nenhum registro aponta, afora os períodos de guerra e conflitos armados com suas restrições e aberrações[9], que tenha se estabelecido uma dicotomia, com oposições entre elementos estrangeiros e nacionais.

Em termos pessoais, acredito que os sentimentos de medo e esperança que circundam a condição do migrante em sua quase totalidade e o respeito merecido exigem um esforço articulado nos estudos sociais desse processo marcante entre nós na passagem dos séculos XIX para XX. Em especial, parte dessa reflexão deveria ser dirigida para os momentos iniciais de chegada e estabelecimento como profissional, no direcionamento da produção intra ou extra-grupo, na introdução de novas práticas comerciais, bem como padrões de produção de imagem e veiculação etc.

Cultura, arte e migração contemporânea

Outra aproximação possível ao tema do presente seminário *Os estrangeiros e a cidade*, em seu núcleo dedicado aos modos de ver e produzir a cidade, agora em contexto diferenciado, é a proposta desta comunicação ao deslocar o foco de trabalho para o campo da arte contemporânea.

Há mais de duas décadas, o fenômeno identificado como globalização tem sido registrado e discutido largamente. O aumento do fluxo internacional de bens materiais e imateriais que ocorreu em paralelo, em grande parte a ele relacionado, apresentou desdobramentos em diversos setores e, certamente, a produção cultural, massiva ou não, sentiu não apenas reflexos desse processo mas participou de um novo ordenamento.

A globalização de mercados e a circulação internacional passam a ser registradas entre nós, no campo da arte contemporânea, desde longo tempo. Ocorrências particulares desse processo obedecem porém a dinâmicas distintas conforme os segmentos abordados. Se no campo da música erudita, num exemplo grosseiro, esta circulação sempre foi regular, nas artes visuais o quadro geral apresentou crescimento significativo em duas décadas. É fundamental destacar a ação pioneira de um projeto como o da instituição da Bienal Internacional de São Paulo na década de 1950 para evocar o impacto cultural e a diversidade de seus desdobramentos.

Num contexto temporal mais próximo, no panorama das artes visuais e da fotografia também, essa circulação ampliada de bens materiais e imateriais estabelece-se em condições novas. O mercado de arte, sob muitos aspectos "tímido" até alguns anos, apresentou um crescimento interno expressivo, com desdobramentos acelerados em menos de uma geração, à exemplo da explosão acontecida na esfera mundial na primeira década do século XXI. São evidentes os aspectos especulativos, em especial no quadro internacional, de um crescimento sem precedentes, sujeito a flutuações, aspectos que ganham facilmente espaço para questionamento na mídia impressa e audiovisual, mesmo fora dos círculos especializados.

---

9 Sobre esta ótica destaque-se a produção de teses associadas ao projeto DEOPS, acervo abrigado no Arquivo do Estado de São Paulo, entre elas as relacionadas abaixo de interesse para este ensaio.
MAGALHÃES, Fernanda Torres. *O suspeito através das lentes: o DEOPS e a imagem da subversão (1930-1945)*. São Paulo: FFLCH-USP, 2001. Tese de mestrado (História). Orientação: Maria Luiza Tucci Carneiro.
DIETRICH, Ana Maria. *A caça às suásticas: o Partido Nazista em São Paulo sob a mira política*. São Paulo: FFLCH-USP, 2001. Tese de mestrado (História). Orientação: Maria Luiza Tucci Carneiro. Destaque para capítulo O nazismo caricaturado.

É necessário reconhecer o fluxo internacional nas artes visuais no país e um crescente consumo e circulação de produtos culturais propriamente e de produtos simbólicos como a moda, muitas vezes de forma associada, hibridizando para o bem e para ao mal o circuito de arte e o mercado de luxo.

O mercado de arte no Brasil, que sempre apresentou dificuldade em absorver grandes nomes internacionais por questões de escala de investimento e dimensões do mercado interno, conseguiu nesse quadro ampliado de ofertas estabelecer estratégias diferenciadas. Surgem galerias especializadas, trabalhando como artistas internacionais jovens, como é o caso, para falar apenas de São Paulo, das galerias Leme e a Baró Cruz[10], inauguradas em 2004, ou de reorientações de antigos participantes do mercado como a Galeria Luisa Strina, ativa desde 1974.

A participação desses empresários de arte em eventos internacionais voltados para galerias cresce na última década, com os ajustes necessários impostos pela economia internacional. Ao mesmo tempo tenta-se já em 2001 implantar o modelo da feira de arte em São Paulo, mas apenas em 2005 torna-se regular a realização da SP Arte, evento que procura seguir o padrão internacional, abrigando continuamente galerias latino-americanas e representações eventuais dos EUA e Europa.

Se por um lado é identificável a expansão do mercado de arte interno, com fluxo internacional diferenciado frente às décadas anteriores, novas condições passam a operar igualmente no campo da produção artística.

Ocorre similarmente uma progressiva circulação de artistas, associada tanto aos eventos em si como ao desenvolvimento de projetos criativos. É necessário ressaltar que nos interessa neste ensaio apenas apontar como diferentes processos entram em ação modificando de forma relevante o campo da produção e difusão de imagens. A circulação desses artistas cresce como decorrência do mercado e também como resultado da implantação de formas diferenciadas de fomento, não mais estritamente mecenato privado, mas programas internacionais de apoio e, em especial, as residências artísticas.

Desde meados da década de 1990, a presença de artistas internacionais, tanto no campo das artes visuais como da fotografia, com razões e ações diferenciadas lembre-se, tem sido uma marca distintiva. Aqui, como interessa à presente comunicação, destacaremos apenas a parcela dessa produção internacional que tem como tema, principal ou de modo oblíquo, a cultura brasileira.

A dimensão dessa presença – diga-se criativa, investigativa – sempre evocará uma precedência de momento valorizado da história cultural brasileira. A referência à presença das expedições científicas ao Brasil no início do século XIX, com a participação de cientistas e artistas, é recorrência comum. A produção gerada então, em aquarelas e desenhos, como registro e como representação simbólica, dualidade como fato em terreno movediço por excelência, constitui um paralelo primeiro.

Mas é possível avançar e considerar longa a tradição de diálogo intercultural nas artes visuais ou na fotografia, sujeita contudo a períodos de menor ou maior incidência, com circulações restritas por vezes. Na fotografia, para ficarmos num terreno próximo, é possível apontar exemplos desde Victor Frond (1821-1881) ao final da década de 1850, a extremos, sujeitos às dinâmicas da cultura e inflexões recentes como a moda ou luxo, para citar Bruce Weber,

10 Esta galeria, a partir de 2010, desdobrou-se em duas: Galeria Baró e Galeria Oscar Cruz.

(1946) Mario Testino (1955) e Terry Richardson (1965), todos eles fotógrafos de moda internacional, com trabalhos, realizados nas décadas de 1990 e 2000, dedicados à cidade do Rio de Janeiro, que ressurge como ícone.

É oportuno retomar novamente o fenômeno Bienal Internacional de São Paulo como vetor, digamos privilegiado, para esse diálogo. Mesmo uma busca apressada permite identificar projetos de artistas internacionais que procuram refletir sobre a cultura brasileira diretamente, ou muitas vezes propor ações artísticas novas que buscam o diálogo participativo, para usar um termo mais antigo, ou colaborativo. Em 1973, por exemplo, o artista francês Fred Forest (1933) desenvolve o projeto *Animação de imprensa,* em que promove, entre outras ações um passeata, em plena ditadura, em que os participantes circulam com cartazes em branco. A tendência seria mantida ao longo dos anos, seja na busca de diálogo como fruto de questões motivadas pelas novas mídias empregadas ou pelo questionamento aos conceitos de autoria, de objeto artístico ou, ao extremo, do sistema da arte.

No campo da fotografia, com dinâmica distinta, em alguns momentos próxima (e sujeita) ao desenvolvimento em artes visuais, a partir da década de 1990 é introduzido de forma regular o modelo dos festivais fotográficos como o promovido em São Paulo por longo período pelo NAFOTO. Não é o caso de repertoriar aqui o modelo dos festivais (com todas as variações conhecidas entre nós, desde seu precedente distante em 1978, ou as semanas ou meses da fotografia), mas apontar como nesse momento promovem um crescente intercâmbio internacional. Intercâmbio este nem sempre restrito a palestras, mas também destinado ao desenvolvimento de projetos criativos.

Para finalizar esse quadro é necessário um comentário sobre a adoção de programas de residência artística no mundo e no Brasil a partir da década de 1990. Para isso é referência essencial a avaliação apresentada por Marcos Moraes, coordenador do projeto de residência da FAAP (SP), que traça em seu doutorado[11], datado de 2009, um painel extensivo, do qual seria preciso apontar dois aspectos: "o processo de discussão e reflexão sobre a cidade" (considerado que será no universo urbano que boa parte dos projetos se realiza) e o deslocamento no *topos* de produção criativa.

"O conceito de residência tem se firmado no cenário internacional como relevante forma de atuação, integrando o rol das mais significativas práticas artísticas contemporâneas. Nesta perspectiva, a residência artística deve, ainda, ser observada em suas relações com os modos de produção e sua inserção no meio urbano, decorrendo disto, portanto, uma consequente relação com os processos de discussão e reflexão sobre a cidade." (MORAES, 2009, p.19-20)

A residência artística põe em questão o espaço de atuação, a concepção do "estúdio" como lugar privilegiado, implicando em nova condição de atuação: um tempo suspenso, um tempo para o trabalho, num quadro de descolamento e uma sociabilidade diferenciada com o outro. "A residência artística como um espaço específico de criação, como o lugar – o *topos* – do artista em deslocamento permite repensar a dimensão da produção em sua relação com o 'onde' a arte é produzida." (MORAES, 2009, p.31)

Embora no país, a experiência tenha sido até pouco tempo enfaticamente receptiva, desde a primeira metade da década de 2000 surgem várias iniciativas, embora raras aquelas de maior duração ou envergadura como o projeto mantido pela FAAP desde 2006, a partir de sua experiência prévia por quase dez anos desenvolvida na Cité des Arts em Paris, e o projeto Capacete realizado no Rio e São Paulo. Experiências outras podem ser citadas, com artistas

11 MORAES, Marcos José Santos de. *Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão.* São Paulo: FAU-USP, 2009. Tese de doutorado.

brasileiros e estrangeiros, desenvolvidas pelo MIS-Museu da Imagem e do Som, e em especial o Ateliê Amarelo realizado entre 2005 e 2007, sob coordenação de Cildo Oliveira e Maria Bonomi, com apoio do governo do estado, recebendo nesse caso, apenas artistas do interior de São Paulo. O modelo da residência é aplicado ainda, em formato diferenciado, em outros segmentos como a literatura.

Proposta de análise: precedentes

A proposta desta comunicação em caracterizar a produção contemporânea de artistas estrangeiros, no recorte da fotografia, sobre a cidade tem seus precedentes bem estabelecidos. O fenômeno, como macro-acontecimento, já foi abordado em ações abrangentes.

Em 2007, com curadoria de Nessia Leonzini e Paulo Herkenhoff é realizada nas cidades do Rio e São Paulo a mostra *Brasil: desFocos (O olho de fora)*[12]*.* O evento reúne 28 artistas internacionais, do fotógrafo de moda Bruce Weber a artistas como Anselm Kiefer e Candida Höfer, e outros contemporâneos da nova geração, com 77 fotografias sobre o país. A proposta é apresentada no folheto de forma direta no seu primeiro parágrafo "Brasil: desFocos não é o fora de foco, mas desestabiliza o olhar nacionalista. São artistas que vindo ao país, usaram fotografia para problematizar o Brasil." (folheto da edição carioca).

Numa abordagem ampliada e mais articulada, o Museu de Arte Moderna de São Paulo apresenta em 2009 o *31º Panorama da arte brasileira,* com curadoria de Adriano Pedrosa. Sob o título, em tupi, *Estrangeiros em todos os lugares,* a radicalidade da proposta é clara: a seleção apresenta obras de 30 artistas dos quais apenas um brasileiro, embora radicado no exterior há mais de duas décadas. A recepção do projeto gerou polêmica, cujo retrospecto é comentado pelo curador no texto do catálogo.

A evolução da série dos Panoramas realizada pelo MAM, à seu modo, mas de forma paralela a das bienais paulistanas, reflete mudanças no campo das artes visuais, sejam aquelas motivadas pelo rearranjo do contexto cultural em que se insere, sejam as mudanças do sistema da arte. Em 1995, por exemplo, a série abandona o recorte por suporte que caracterizou os Panoramas desde o início, enfocando alternadamente obras em pintura ou desenho, por exemplo. Em 2003, é a vez do evento convidar um curador estrangeiro, o cubano Gerardo Mosquera, como a Bienal fizera no ano anterior com Alfons Hug[13.]

Este aspecto, o do curador internacional, prática comum aos dois principais eventos regulares no quadro das artes visuais paulistano é revelador da nova dinâmica de circulação internacional. Nem por isso, o processo não deixou de gerar protestos pontuais.

---

12 A mostra foi realizada no Rio de Janeiro, no Centro Cultural do Banco do Brasil, entre 31 de julho e 16 de setembro de 2007 e em São Paulo, no Paço das Artes, entre 21 de janeiro e 13 de abril de 2008.

13 A menção a Alfons Hug é uma observação duplamente relevante. Em 2002 ele responde pela curadoria da XXV Bienal Internacional de São Paulo, que teve o tema *Iconografias metropolitanas,* evento que poderia ser considerado um marco formal para o fenômeno aqui apresentado. Afora os precedentes artísticos ao tema ao longo da história do evento, essa edição constitui a primeira coordenada por um crítico internacional, ainda que radicado no pais há alguns anos. Em 2004, responde na mesma função pela edição seguinte do evento, com o tema *Território livre*.
Alfons Hug atua como diretor de unidades do Goethe-Institut desde meados da década de 1980 com passagem pela Nigéria, Colômbia, Brasil, entre outros países, desenvolvendo projetos curatoriais de maior porte a partir da década seguinte.

Mas o que apresentam esses artistas em comum ? O recorte exposto em 2007 na mostra *Brasil desfocos* é amplo, mas traz dificuldades para traçar esse delineamento. A seleção realizada em 2009 por Adriano Pedrosa enfatiza linhas mais recorrentes. É possível estabelecer como traço distintivo dessas aproximações artísticas a ênfase na cultura brasileira moderna, na qual a arquitetura é o elemento central. A associação arquitetura moderna e Brasília constitui um elo a partir da qual derivam dois conjuntos: (1) o enfoque sobre a arquitetura moderna em suas ocorrências em São Paulo e outras locais, (2) o contraste entre o projeto moderno e a situação das cidades. Outra linha de aproximação, não homogênea, é a natureza, a ocupação do território...

Essas aproximações são no entanto provisórias considerando as ocorrências em andamento. Por outro lado, ao pesquisador resta ainda enfrentar a dificuldade de percepção do fenômeno, enfrentar problemas de recepção pela imprensa, e superar ainda momentos de desconcerto.

Como material de apoio serão apresentados duas reportagens[14] na imprensa sobre as mostras mencionadas. As características do material audiovisual apontam para os aspectos acima comentados. Na primeira inserção, extraída de noticiário semanal, relativa à mostra *Brasil desfocos* a edição parece revelar a dificuldade de percepção, associando a trilha sonora redutora (uma melodia da Bossa Nova) a um ritmo acelerado, estabelecendo um caleidoscópio que parece rebaixar qualquer leitura.

No segundo vídeo, primeiro bloco de documentário da série *Artes Visuais*[15] (SESC TV), o registro é mais relevante. Nele, de forma direta, o curador Pedrosa abre o programa apresentando o projeto e o bloco inicial da mostra. O conjunto, ainda que parcial, deixa claro, caracterizando parte significativa dessa produção, o foco sobre a cultura, a arquitetura e a condição do moderno na sociedade brasileira. Esta mostra evita, em contraste com a primeira, a mera exaltação da diversidade, o quadro panóptico que parece naquela elemento suficiente para a análise. Aqui, Pedrosa prefere articular obras mais orientadas para o tema do moderno na cultura brasileira articulando-as em dois núcleos que se alternam valorizando a construção geométrica e o figurativo.

Essa primeira sala evoca, em mim, um ar de surpresa, de dessassosego, aspectos que me instigaram na proposição desta comunicação. O edifício do MASP em chamas, obra do basco Juan Perez, a transcrição em código morse, proposta pelo galês Cerith Eveans, do discurso de Lina Bardi sobre o projeto daquele museu, o Pavilhão das Industrias por Luisa Lambri, alternam-se com o diálogo de Juan Araujo sobre a Casa de Vidro, e, em outra parte da mostra, sobre as *Fotoformas* de Geraldo de Barros.

A cultura moderna surge aqui com amplitude, deixando de lado qualquer pretensão em analisar neste momento essa produção. Surge como elemento de intercâmbio internacional, para esses sujeitos artísticos em nova situação de trânsito, entre cultura de massa e crítica artística.

Conclusão provisória

---

14 Vitrine. TV CULTURA, 10.02.2008 (programa (TV)). Sobre a mostra *Brasil desfocos,* depoimento da curadora Nessia Leonzini. Reprise em 12.02.2008.

15 VICALVI, Cacá. 31º Panorama da arte brasileira. *Artes Visuais* (série). São Paulo: SESC TV, 2009. Exibição em: SESC TV, 30.12.2009.

A estrutura dessa comunicação é muito distinta do projeto original. Certamente, o tempo é um elemento imperativo, levando-nos a preferir enfatizar a discussão do tema do estrangeiro, no campo da imagem sobre a cidade, apontando dois modelos que tem lugar entre nós: o das comunidades estabelecidas, na forma tradicional da migração, e o de uma nova condição de produção artística.

A intenção foi apontar contribuições para a constituição do repertório visual sobre a cidade e revelar aspectos diferenciados de um mesmo tópico: modos de ver e produzir as camadas sobrepostas de uma cidade.

Referências

Base de dados (fotografia)

Base de eventos. *FotoPlus*, base de dados do pesquisador.

Base biblográfica. *FotoPlus,* base de dados do pesquisador.

Bibliografia

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

Brasil desfocos. Rio de Janeiro: CCBB, 2007. Catálogo de evento realizado entre: 31.7 a 16.9.2007

*canal*MOTOBOY.* São Paulo: Centro Cultural da Espanha em São Paulo, 2007. Catálogo de evento realizado em: CCSP, 12.5 a 29.7.2007

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Brasil, um refúgio nos trópicos: a trajetória dos refugiados do nazi-fascismo.* São Paulo: Estação Liberdade, 1996. Publicação associado ao evento homônimo realizado em: CCSP, 21.11 a 18.12.1996.

CARVALHO, Vania Carneiro de. *Do indivíduo ao tipo: as imagens da (des)igualdade nos álbuns fotográficos da cidade de São Paulo na década de 1950.* São Paulo: FFLCH-USP, 1995. Dissertação de mestrado (História).

HERNÁNDEZ, Jonathan. *Caleidoscópio.* São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2010. Catálogo de evento realizado entre: 1 a 31.7.2010.

Laços do olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. Catálogo de evento realizado entre 20.5 a 10.8.2008.

Mamõyguara opá mamõ pupé: 31º Panorama da Arte Brasileira. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de evento realizado entre 3.10 a 20.12.2010.

MORAES, Marcos José Santos de. *Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão.* São Paulo: FAU-USP, 2009. Tese de doutorado.

PALMA, Daniela. *Fotografia: arte e sobrevivência: a trajetória de Hans Gunter Flieg.* São Paulo: ECA-USP, 2003. Dissertação de mestrado.

PERELMUTTER, Daisy. *Intérpretes do desassossego: memórias e marcas sensíveis de artistas brasileiros de ascendência judaica.* São Paulo: PUC-SP, 2004. Tese de doutorado.

Filmes

VICALVI, Cacá. 31º Panorama da arte brasileira. *Artes Visuais* (série). São Paulo: SESC TV, 2009. Exibição em: SESC TV, 30.12.2009.

COSTA, Rogério Haesbaert da. Novas territorialidades. *Invenção do contemporâneo* (série).

São Paulo: CPFL/TV Cultura, 2010. Costa, exibido em: TV Cultura, 07.06.2010. Integra ciclo *Geografia na contemporaneidade*, com curadoria de Antonio Robert Moraes.

Reportagens

Vitrine. TV CULTURA, 10.02.2008 (programa (TV)). Sobre a mostra *Brasil desfocos,* depoimento da curadora Nessia Leonzini. Reprise em 12.02.2008.